

Title	「シェイクスピア的」ということ：イアーゴウの場合
Author(s)	正木, 恒夫
Citation	大阪外国語大学学報. 29 p.191-p.200
Issue Date	1973-02-28
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80470
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

「シェイクスピア的」ということ

— イアーゴウの場合 —

正 木 恒 夫

Iago the Malcontent or

What Is 'Shakespearean' in Shakespeare?

This brief study is an attempt to prove the theoretic fallacy of the tendency, both at home and abroad, to equate Shakespeare with the theatre of the absurd or the tradition of the grotesque. The argument turns on a modified view of Iago, which tries to establish (1) that Iago has much more unified character than he has been given by the wide-spread practice of tracing him back to the Vice, (2) that Shakespeare created in Iago the most credible malcontent on the Jacobean stage, (3) that it is Shakespeare's down-to-earth realism that saved Iago from deteriorating, as many of his species do, into a mere mouth-piece of the author, and thus to invalidate the 'absurdist' view that Iago embodies (and contains) Shakespeare's spiritual chaos.

『オセロ』解釈の最大の難関は、いうまでもなくイアーゴウにある。「無動機の悪の動機探し」というコウルリッジの言葉を今更持ちだすまでもあるまい。『オセロ』の代表的な三つのテキスト（ニュー・ケンブリッジ、アーデン、ニュー・ペンギン）の解説を読むと、シェイクスピア批評史上悪名高いイアーゴウの動機探しは、まだまだ終わっていないことがわかる。無動機説に加担するウィルソンは別としても、ミュアは嫉妬と羨望、リドリーは支配欲という「動機」を探りあてている。このようなせんさくの不毛を、中世以来の演劇伝統から立証しようとする立場が、19世紀末以来存在することも、よく知られている。¹⁾それはいうまでもなく、イアーゴウの形象を中世道德劇における悪の擬人化ヴァイス (the Vice 悪徳) の発展としてとらえ、首尾一貫した心理的リアリズムという近代劇の規範からきりはなすことによって、イアーゴウの「動機」に含まれる矛盾を止揚しようとするものである。これは今日既に常識化した考え方であって、先に来日したロイヤル・シェイクスピア劇団の『オセロ』公演中最も成功していたのは、おそらくこのヴァイス的性格を強調したイアーゴウの演技であった。中世道德劇のサイコマキア (psychomachia 内面的葛藤の寓意的表現) において、ヴァイスは人間に働きかけて破滅の淵に誘う悪徳の寓意であったが、誘惑の手口を明らかにして教育効果をあげる必要から、たえず観客に語りか

け、人間の墮落を演出する狂言回しとしての自己の役割を誇示することになる。このような観客への接近から、ヴァイスは独特の不遜な、又しばしば偶像破壊的な喜劇性を獲得する。ロイアル・シェイクスピア劇団でイアーゴウを演じたエムリス・ジェイムズは、観客への直接の語りかけや舞台上の照明操作、幕切れの不敵な高笑い等によって、上のようなヴァイスの性格を見事に表現していた。

所でイアーゴウをヴァイスの発展としてとらえることによって、動機探しの悪循環から解放されても問題は残る。それは、イアーゴウがヴァイスという過去の演劇伝統の上に立って構想されているということ自体、一体何を意味するのかという問題である。この点になると、例のスピヴァック (B. Spivack) のぼう大な研究 (*Shakespeare and the Allegory of Evil*, 1958) にしても、「アレゴリカルな」動機と「自然主義的な」動機というイアーゴウの二重性格の証明に追われて、ほとんどふれる所がない。その意味で我々は、1948年に初版の出た中橋一夫氏の労作『道化の宿命——シェイクスピアの文学』に改めて注目する必要がある。この中で中橋氏はまず、中世の奇蹟劇に登場する悪魔や道德劇のヴァイスから（愚人文学や宮廷道化の影響をも吸収しつつ）シェイクスピアの道化が成立する過程をあとづける。次にシェイクスピア 道化の本質を、「ルネサンスにおいて新しく興ってきつつあった市民階級の倫理」に基いて「封建的中世の遺物たる貴族的なものに諷刺を放つ」存在として規定した後、この諷刺精神がやがて「あらゆるものに牙をむけて、遂には人間的な一切を否定し、あるいは生の無意義を主張するまでに到る」所に「道化の宿命」を見ている。²⁾ これを私の主題にそってイアーゴウ中心にいい直せば、「理性を根幹とする市民的倫理を示す道化が一転して」「悪魔的世界とな」ったのがイアーゴウであって、この「悪の世界」は「実に巨大な」「十九世紀の精神を象徴するもの」でさえあったということになる。³⁾ つまり中橋氏はイアーゴウの中に、ヴァイスという中世演劇の残滓を発見しつつ、同時にそこに近代精神の萌芽とその退廃をすら読みとるという、一見矛盾した操作を行なっているのである。それが氏にとって矛盾とはならないのは、中世的な悪の寓意が近代的な市民倫理と出会った所に、道化の誕生をみているからに他ならない。

一方野島秀勝氏は近著『近代文学の虚実』の中で、中橋氏の道化解釈に真向から反対している。野島氏によれば、「道化が近代的批判精神の所産」だというのは「謬見」にすぎず、道化は本質的に中世の産物と考えなければならない。シェイクスピアは中世の胎内に育まれた道化を劇の核心にすえることによって、移行期の精神的カオスにたえた。その場合シェイクスピアを惑乱から救ったのは、道化に特有の価値転倒と両義性、いわば「ハンディ・ダンディ」の認識方法であった。そして野島氏は、イアーゴウを道化精神の延長線上に置くことにも反対する。イアーゴウはむしろ「ヴァイスの直系的発展」としての「悪党」であって、この「悪党」と道化とは、ヴァイスを母とする異父兄弟とみるのが正しい。「ヴァイスの寓意的悪」が「エリザベス朝晩期のデカダンスの精神風土」とまじわった時、寓意の明瞭な「輪郭を破ってどす黒い無定型の人間内奥」の造形としての「悪党」が誕生したのであった。⁴⁾ 更に野島氏はイアーゴウについて興味深い解釈を示している。「つまり、イアーゴウという一劇人物のなかに、ハムレットの意識、カオスの〈常数〉を集約、明確化することによって、シェイクスピアは自ら内奥のカオスから脱却し得

た」というのである。この操作によってはじめて、いわゆる問題劇（『ハムレット』『トロイラスとクレシダ』『終りよければ全てよし』『以尺報尺』）の没価値的混沌をのりこえる「明確な悲劇」『オセロ』が可能になった。⁹⁾

中橋・野島両説の比較検討にたちいる余裕は今はない。中橋氏の場合「市民階級の倫理」という言葉がかなり安易に使われていて、それと道化との結びつきの歴史的必然性も十分示されているとはいえない。野島氏の前には、やはり戦後二十数年の研究成果の蓄積があって、それが氏の主張に説得力を与えていることは確かだが、それはここではとりあげない。それより私が注目したいのは、中橋氏が道化の中に近代を見ているのに対して、野島氏が中世を見ているという興味ある事実——その学問的当否よりも論者の視点の推移である。この推移の中に、戦後二十数年の日本の知的風土の変化をよみとらないわけにはいかない。中橋氏も野島氏も等しく近代とその超克を問題にしながら、中橋氏が近代の合理的な批判精神に大巾な信頼をよせているのに対して、野島氏はむしろ近代の誕生そのものに悲観的であり、前近代的な（あえていえば）反合理の思考方法にひかれているように思える。中橋氏にとってシェイクスピアは、「結局は善が勝利をうる」と信じた「健全な倫理」の持主であった¹⁰⁾が、野島氏にとっては、「内奥のカオス」をかかえた苦悩の芸術家である。『道化の宿命』は、近代への新たな関心が多くの研究者をイギリス市民革命の研究におもむかせた戦後の幸福な一時期の、日本シェイクスピア研究における記念すべき成果であり、『近代文学の虚実』は、不条理意識があげくのはてはグロテスクや狂気の醜美に向かうという、今日の極端に内攻した文学風土を何がしか反映しているといえないだろうか。そして中橋氏が自己の近代観に従って、多元的で複合的なシェイクスピアの世界を単純な図式に還元してしまったとすれば、野島氏はシェイクスピアの歴史性を問題にしているようで、実際には彼を一箇の孤独な近代的知識人に仕立てあげているのではないか。私は野島氏の才氣にあふれたレトリックの裏で、シェイクスピア像の歪曲が行なわれているような気がしてならないのである。例えば氏のイアーゴウ解釈はどうか。

上にも引いたように、野島氏によれば、ヴァイスの形象を用いてイアーゴウを造形することによって、シェイクスピアは内面のカオスから脱却して、灰色の問題劇ではなく明確な悲劇『オセロ』を書くことができた。更にくわしくいえば、ハムレット的な「無動機」の「嘔吐にとらわれていた」シェイクスピアは、「自己内奥の嘔吐を、その無動機性をそのままに一つの明確な形のなかに表現し得た…そして『動機なき嘔吐』に明確な劇的形象を附与するといった幸福な背理を許したもののこそ、『動機』を超越した悪のアレゴリー・ヴァイスであった」（傍点原著者）のである。¹¹⁾これはたしかに一つの魅力的な解釈ではある。しかしこうした解釈は、シェイクスピア劇の創作過程というものをはたして正しくとらえているのだろうか。

そもそもシェイクスピアは、イアーゴウを単にヴァイスとして構想したのではない。これは周知の事実だが、イアーゴウの中には、ヴァイスという中世以来の演劇伝統の他に、ローマ古典喜劇の「ほらふき兵士」(Miles gloriosus)、そして後期ルネサンスの政治的シニシズムの産物たるマキアヴェル (Machiavel マキアヴェリの陰謀家) と、更にその変種としてのマルコンテント (malcontent すね者) という同時代演劇の類型も入りこんでいて、一種複雑な歴史的複合体を

作りだしている。幹部俳優兼座付き作者として劇団経営に深くかかわるシェイクスピアが、時代の流行や観客の興味に敏感に反応しつつ、当時の演劇様式や性格類型を積極的にとりいれたことは、むしろ当然であった。コンヴェンションをうけいれた上で、そこに全く独自の意味の世界を作りあげた所にシェイクスピアの天才があるとはよくいわれることだが、ここで我々が特に注意しなければならないのは、中世的な悪のアレゴリー、ヴァイスと、エリザベス＝ジェイムズ朝社会における具体的状況の形象化としてのマルコンテントの結びつきであろう。OED における‘malcontent’ (sb.) の初例は1581年であり、その意味が明確に定義されたのは、キャンベル (O. J. Campbell) によれば1588年ということになる。1588年といえば、キッドの『スペイン悲劇』 (*Spanish Tragedy*) やマローの『マルタ島のユダヤ人』 (*Jew of Malta*) 等によってマキアヴェル達がエリザベス朝舞台にその影を黒々と落としはじめる頃である。当然マルコンテントとマキアヴェル (OED 初例は1570年) という二つのタイプの結合が考えられる。しかしマルコンテントが実際に時代の風潮をうつすタイプとして流行しはじめるのは、やはりエリザベス朝末期からジェイムズ朝初期と考えねばならない。その社会的背景として、知識層の失業問題があることはよく知られている。⁹⁾ チューダー朝における中央集権国家の成立は有能な官僚に対する需要を生み、ルネサンスの古典尊重の精神とあいまって、教育の著しい普及をもたらした。しかしグラマー・スクールや大学や法学院で修辞法や法律知識を身につけた青年達の全てに、就職の機会が与えられたわけではない。ジェイムズ朝に入って絶対王政を支えた階級的均衡がゆらぎはじめ、中央政府（宮廷）が相対的に反動化すると、この傾向はいっそう深刻になる。有名なウェブスターのボゾラやフラミネオをはじめ、この時代の舞台に登場する無数のマルコンテント達の、人間や社会に対する病的なまでの呪詛は、当時の知識層の絶望的な気分を見事にとらえているといえよう。1600年から1604年頃と推定される時期に、つまり『オセロ』の執筆、上演とほぼ同時期に、マーストンによって『マルコンテント』 (*The Malcontent*) と題する作品が書かれたことは、象徴的な事件であった。

『マルコンテント』は元来屋内の私設劇場 (the private theatre) ブラック・フライアーズ座の少年俳優達によって初演されたものだが、それがシェイクスピアの属する国王一座 (the King's Men) によって、野外の公衆劇場グローブ座で (おそらく無断で) 上演された時、ウェブスターが100行余りの導入部 (induction) を新たに書き加えている。その中でウェブスターは「世をすねた連中」 (discontented creatures) つまりマルコンテントを次のように説明する。

「世間にはひねくれた連中もいるもので、えらい人間が気に入らない。向かって行って歯が立つわけでもないのにね。この連中、他人様のすることなすこと何でも都合よくねじまげちゃって、手前の腹黒い企みに役立てようってわけだ。もっともそれがいざばれたとなると、りすざるみたいに我れと我が尻尾にかみついて、のみこんじまいやがる。」¹⁰⁾

マーストンが書いた劇の本文の中では、マルコンテントというのは陰謀によって権力の座を追われ、失意の生活を余儀なくされている通称マリヴォウル (Malevole, つまり「悪意」)、実はジェノアの前公爵アルトフロントである。彼はマルコンテントを装うことによってたやすく宮廷に入りこみ、術数をめぐらして遂には権力の奪還に成功する。このようなハッピー・エンドは、永遠

の不遇（かさもなくば非業の死）を運命づけられたマルコンテンツには、いささか場違いといわねばならないが、このことの意味については後で述べる。ここで大切なのは、ウェブスターの導入部からも察しがつくように、マルコンテンツというのは「不満分子」(discontented creatures)であり、その憎しみは「地位の高い人物」(great ones)に対して向けられる——つまりマルコンテンツは状況の産物であり、そのマキアヴェリの行動 (wrest the doings of any man to their base malicious appliment) には一定の対象があるという事実である。キャンベルが引用する1588年のランキンズ (William Rankins) の定義によっても、マルコンテンツが「目上の者をけなすのは、自分がその人を見上げて暮さなければならないからで、又同輩をけなすのは、自分と並ぶ者を許せない傲慢の故である。更に目下の者までけなすのは、その傲慢が低い身分をいっそう低く見せるからであろう。」¹⁰⁾ ということになる。後にふれるイアーゴウとの関連で、同時代人によってとらえられたマルコンテンツの、「身分」に対する異常な関心に注意しておきたい。

問題はこのようなマルコンテンツが、イアーゴウという人物の中で、一体どうしてヴァイスと結びつきうのかということである。マルコンテンツの動機づけられた行動が、ヴァイスの無動機の悪と結びつくというのは、明らかな矛盾ではないか。その矛盾を矛盾としてうけいれようというのが、従来の「イアーゴウ＝ヴァイス」説だといってよい。そしてイアーゴウは、異種の演劇伝統（中世的アレゴリーと近代的リアリズム）をあわせ持った一種の混合体（化合物でなく）として説明される。しかしイアーゴウは果たしてそれほど分裂しているだろうか。それにイアーゴウをヴァイスからへだてているのは、単にその写実的性格にすぎないのか。

この問題に一つの解決の方向を示唆しているのが、上にも引いた『シェイクスピアにおける諷刺』(Shakespeare's Satire) の著者キャンベルである。それによると、マーストンに典型的にみられるマルコンテンツ・タイプは、ペルシウスやユウェナリスをはじめとする帝政ローマの諷刺文学の伝統をつぐものであった。そして「その否定精神が、マルコンテンツをヴァイスと固く結びつけることになる」のだが、このようにマルコンテンツの精神が伝統的な演劇形象を通して表現された結果、「エリザベス時代の観客は新しい型の人物を抵抗なく受け入れ、又その本質をたやすく理解できた」のである。¹¹⁾ これを別の角度からいえば、17世紀初頭の社会状況が、帝政ローマの暗い諷刺精神に対する新たな関心をよび起し、その結果「マルコンテンツ」という一つの新しい人物類型が強く意識されるようになったが、それが舞台に登場した時、ヴァイスという在来の形態を借りて現われたということになる。そしてキャンベルがふれていない点について更に推論を進めるなら、マルコンテンツとヴァイスの結合によって生まれた新しい舞台形象の中では、この二つの要素の矛盾は、マルコンテンツ的性格を軸に止揚されたとみるべきではないか。この時代の舞台に登場した多くのマルコンテンツ達の中で、ヴァイスは既に抽象的な悪の寓意としての無動機性を著しく弱めているのではないか。そしてヴァイスの性格の中でむしろ利用されているのは、その世俗的な諷刺性と、狂言回しとして劇に対する視点を観客に提供する役割ではないだろうか。少なくとも野島氏がいうように「動機なき嘔吐」を注ぎ込めるような『「動機」を超越した悪のアレゴリー・ヴァイス』は、『オセロ』上演の1604年という時点においては、も

はやそのような純粋な形では存在しえなかったと考えねばなるまい。

再びイアーゴウに戻ろう。イアーゴウの悪の具体的な動機として作品中にあげられているのは、いうまでもなく、1)オセロによって副官昇進を妨害されたこと2)妻エミリアがオセロと密通した疑い3)デズデモナへの横恋慕4)エミリアがキャシオと密通した疑いの四つだが、そのどれをとってもイアーゴウの悪の饗宴を説明するには不十分なようにみえる。ここからコウルリッジの無動機悪が、世紀末的戦慄をすら誘いながら、批評史を濶歩することになる。その無動機悪を中世以来の演劇伝統から説明することによって、動機探しの悪循環を断とうとしたのが、スピヴァックのぼう大な著作に代表される「イアーゴウ＝ヴァイス」説であることは既に述べた。しかし考えてみると、このどちらの見方をとっても、作品中に現われる動機が十把一からげに片付けられていて、四つの動機の比較検討が十分行なわれていないように思える。劇中に現われる順序に従ってあげた上の四つの動機のうち、第一の動機が他の三つと極めて異質のものであることはすぐにわかる。そしてこの動機（昇進の望みを断たれた不満）こそイアーゴウをマルコンテントに仕立てあげる決定的な要因であることはいうまでもない。シェイクスピアが、『オセロ』の下敷に使ったチンティオのノヴェラ『ヴェニスのディスデモナとムーア人の隊長の物語』を、かなり自由に書きかえていることはよく知られているが、シェイクスピアが行なった最も重要な改変の一つが、イアーゴウをマルコンテントに作りあげたこと、そのために昇進の途をとぎされた不満という新しい動機を与えたことであった。粉本でイアーゴウ（に当る無名の「旗手」）に与えられた唯一の動機が、ディスデモナへの退けられた愛であったことを思えば、シェイクスピアの意図に疑問の余地はない。しかもシェイクスピアは、地位に対する満たされざる野心というこの第一の動機に、他の三つの動機とは全く違った特別な扱い方をしているのである。イアーゴウの過剰な性意識として普通解説される他の三つの動機は、おおむね「独白」の中で、それもスピヴァックが指摘するように、¹³⁾ 内容とは不釣合いに軽く冗談めかしてふれられているにすぎない。（この意味については後でふれる。）これに反して第一の動機は、単にセリフに述べられるだけではなく、劇行動の流れそのものの中で、周到に展開されているのである。劇の基調を決定するという意味で常に重要な冒頭の場面が、イアーゴウとロダリーゴウのやりとりで費やされており、その中でイアーゴウがオセロへの憎しみの唯一の理由として昇進の妨害をあげているのは、象徴的な事実といわねばならない。これ以後イアーゴウが地位への野心を口にするのは、1幕3場386—8行（「キャシオの奴、一寸した男前だ。待てよ、あいつの身分を頂戴して、おれの目的を二つとも果たして万々才というにはだ…」）と2幕1場168行（「もしこれが効いてお前の副官の肩章をひっぺがすとなりゃあ…」）だけだが、その代りシェイクスピアは、動機そのものではない、いわば状況証拠ともいふべきものを入念につみあげていく。冒頭の場面で既にイアーゴウは、身分や教養からして、よほどうまくたちまわらなければ旗手どまりという、下積みの職業軍人の悲哀を綿々と語っている。イアーゴウによれば、キャシオは実戦指導の経験も能力もない机上の理論家（the bookish theoretic）にすぎず、そんな男が各地の戦場で有能を証明ずみの自分を追い越して副官になるのだから、官仕えの悲哀（the curse of service）を嘆き、年功序列（old gradation）が守られた昔を懐かしまざるをえないのである。2幕1場164—73行では、デズデモナ

をキプロス島に迎えたキャシオが、貴族らしく流行の優雅なジェスチュアたっぷりに話しこむのを横目に、イアーゴウは皮肉な傍白を語る。（「そら手をにぎった。そうだ、その調子…自分の指を三本そろえてチュッ…なるほど身分のある方は違ったもんだ…又指を口へ？ちえっ、浣腸でもなめてやがれ！」）2幕3場の酒乱の場面では、逆にキャシオから「天国に入るのは旗手より副官が先だ」（105—6行）というセリフをあびせられる。そして4幕1場では、今度はイアーゴウが、副官の地位を失なったキャシオに向かって、「やあ、如何です、副官殿」（103行）と呼びかける、という具合に、シェイクスピアはイアーゴウの地位に対する過敏な反応をくり返しとりあげているのである。

このようにしてシェイクスピアは、デズデモナへの邪恋という、粉本のメロドラマティックな動機を片隅に押しやってしまう（それは2幕1場277行以下の独白で一度ふれられているにすぎない）、地位に対する不満という全く新しい動機をイアーゴウ造形の中核にすえた。これはシェイクスピアがイアーゴウを、何よりもまずマルコンテントとして構想したことを意味する。従ってイアーゴウの悪は、ヴァイスの無動機悪ではなく、基本的にはマルコンテントの社会的に動機づけられた悪であったとみななければならない。それではイアーゴウにはヴァイスの性格はないのか。それはたしかにある。しかしそれは、悪の無動機性ということよりもむしろ、イアーゴウの狂言回しとしての性格に最もよく現われているとみるべきであろう。これはチンティオの原話の構造そのものからきている。「武勇にたけ、知性豊かな」³⁰ ムーア人と、「徳高き」「絶世の美人」デイスデモナとの高潔な愛が、「ヘクトルかアキレスのような」うわべを装いながら内に「唾棄すべき性格」をかくした「旗手」の奸計によって腐食されるという構図は、人間がヴァイスの誘いにのって破滅の淵に導かれるという道徳劇の構図と一致する。シェイクスピアが『オセロ』の劇形式として、道徳劇の構造を利用したことはむしろ当然であった。その結果イアーゴウはヴァイスよりしく、オセロ、デズデモナ、キャシオの三人の信頼関係にくさびを打ちこみながら、その手口を観客に説明してみせる。イアーゴウのヴァイス性が顕在化するのには特に「独白」（実は観客に対する直接の語りかけ）においてであって、前にあげた四つの動機のうちもっぱら独白に登場する三つ（デズデモナへの邪恋とエミリア密通の疑い）が、ほとんど真面目に扱われていないのは、ヴァイスの持つ道化性の反映と考えることができる。我々はそもそもこれらの「動機」を真剣に受けとめることを期待されてはいないのである。とりわけエミリア密通の疑いは（後に4幕3場でエミリア自身によって言及されるとはいえ）、当時の演劇が示した妻を寝取られた夫への異常な関心を思いあわせると、このいささかこっけいな流行に対する屈折したパロディと受けとれないこともない。

所でシェイクスピアがイアーゴウを、基本的にはマルコンテントとして造形したということが確認できれば、それでよいというわけではない。次の問題として、イアーゴウというマルコンテントの「シェイクスピア的」特徴は何かを考えなければならない。この時代のマルコンテントの一典型が、マーストンのマリヴォウルに見られることは上に述べた。このマリヴォウルには一つのきわだった特徴がある。それはマルコンテント＝マリヴォウルという仮装と、前ジェノア公アルトフロントという実体が、有機的に結びついていないことである。仮装と実体は本来有機的に

結びつく必要のないものかもしれない。しかし権力の座を追われて人目を忍ぶ生活をしいられている元の支配者と、同じく逆境の産物であるマルコンテンツが有機的に結びつかないというのは一体どういうことか。キャンベルは、アルトフロントが行動力をもぎとられた結果、生活が内攻してメランコリーに襲われ、マルコンテンツになったと説明しているが、¹⁴⁾ この解釈にはむりがある。マリヴォールのセリフには、こうした説明を許す要素はない。それよりもテキストから明らかなのは、権力争奪のドラマの主人公としてのアルトフロントと、その仮りの姿であるマリヴォールとは、心理的に一体化されていないということである。つまり仮装はあくまで仮装であって、例えばハムレットの狂気にみられるような、仮装と実体の微妙な相互浸透はここにはない。その為マルコンテンツがいっそうマルコンテンツに徹しうる可能性が生ずる。マルコンテンツとしてのマリヴォールの言動には、状況による制約がないのである。マリヴォールの激越な社会批判が、ともすれば一般的抽象性の中に飛躍する傾向を持つのはこの為であろう。キャンベルもいうように、マリヴォールは結局の所、マーストンの代弁者にすぎない。社会批判のドラマからの遊離はマーストンに限らず、例えばチャプマンの『ビュシー・ダンボア』(*Bussy D'Ambois*,? 1604)の主人公ビュシーにしても、冒頭のマルコンテンツ的セリフとそれ以後の行動とが、必然的に結びつかないという印象を与える。この意味でもマルコンテンツは、まさしく知識層の、社会に幻滅してうっ屈した精神の産物であった。何故なら自己の不幸を客観的な状況の中に位置付けるよりも、むしろ逆に自己の内面を外界に投影することを好むのが、時代を越えた知識層の特徴だからである。マーストン特有のあの激越な言語表現にしても、当時屋内の私設劇場に通った知識人達との共鳴があって、はじめて可能になったものではないだろうか。

これに較べるとシェイクスピアは、イアーゴウというマルコンテンツをはるかに状況にそくしてとらえていることがわかる。下積みの職業軍人という、粉本にはなかった社会的性格をイアーゴウに与え、そこに彼の悪の発生をみていることは既に述べた。イアーゴウのもう一つの特徴は、諷刺性に乏しいことであろう。イアーゴウの社会批判は、冒頭のロダリーゴウとのやりとりからもわかるように、常に地位に対する不満と直接結びついており、特殊的で具体的である。彼がしばしば展開する人間論も、マーストンのような全人類に対する呪詛ではなく、いわゆる「新しい人間」(New Men)の個人主義的リアリズムの哲学である。一般読者を驚かせる性に対する露骨な言及にしても、ハーベッジも指摘する¹⁵⁾ように、マーストンなどのほとんどポルノ的な表現に較べると、はるかに暗示的であり節度を保っている。つまりシェイクスピアは、イアーゴウを劇中人物として徹底的に客観化しており、自己の内面の衝動を登場人物の中に注ぎこむといったことは一切行っていないのである。その意味でイアーゴウは、当時のマルコンテンツ・タイプとしては、むしろ例外に属するとみるべきかもしれない。皮肉なことにシェイクスピアは、状況にあくまで密着することによって、演劇的には例外的な、しかし社会的には最も典型的な真のマルコンテンツを創造したのであった。

かつて平井正穂氏は、『道化の宿命』と同年に出版されたモラリスティックな名著『ルネサンスの人間像』において、「メタフィジカルな」世界に傾斜するマローウに対して「フィジカルな」世界に没入するシェイクスピアについて語ったことがあった。平井氏が「シェイクスピアは

一途にものを見、ものを描写しようとしているにすぎない」(傍点原著者)¹⁰⁾という時、シェイクスピアの最も重要な特徴が見事に言い当てられている。メタフィジカルなものにひかれたのはマローだけではない。いわゆるジェイムズ朝悲劇の妖しい光輝を分け持った多くの作家達も、同じ魅力にとりつかれていた。その中でシェイクスピアは、驚くほどフィジカルに、つまり即物的になれる作家であった。これに関連して興味深いのは、シェイクスピアがしばしば当時の流行的な文化現象のパロディーを行なっていることである。例えばマルCONTENT・タイプについていえば、一方ではイアーゴウという極めてフィジカルなマルCONTENTを創造しながら、他方では『お気に召すまま』のジェイキーズという、メタフィジカルなマルCONTENTに対する痛烈なパロディーを作りだしているのである。このジェイキーズに対する「公爵」の言葉(「自分の放蕩三昧から身体中に作ってしまった腫れ物、吹出物の膿を、世間に向ってまきちらそうというのだね。」2幕7場78—9行)が、当時のマルCONTENT流行に対する手厳しい批判であることはいうまでもない。

このようにメタフィジカルな世界への飛翔を避け、あくまでもものに固執するシェイクスピアの創作態度は、従来しばしば新興ブルジョアジーの価値観と結びつけて論じられてきたが、実際にはむしろ庶民の生活感覚に近いとみるべきであろう。その証拠に、シェイクスピアの人物中最も即物的なのは、最も民衆に近い形象、即ち道化である。『リア王』の道化を持ちだすまでもあるまい。もし野島氏がいうように、道化がシェイクスピアをカオスから救ったということがあるとすれば、それは「ハンディ・ダンディ」の軽業によってではなく、他ならぬこの即物性によってではなかったか。いやフィジカルな世界に徹する限り、カオスなるものも、のっけから客観的に見ずえることができたのではないか。いずれにせよ、この「フィジカル」という言葉の中には、あの時代にしても例外的な、シェイクスピアの思想の強靱さを解明する鍵が秘められているよう。

(文中引用のシェイクスピア作品は、いずれもニュー・ペンギン版を用いた。)

(註)

- 1) cf. L. Scragg, 'Iago-Vice or Devil', *Shakespeare Survey*, 21, pp. 53—65.
- 2) 中橋一夫『道化の宿命』(研究社, 1959), pp. 107—9.
- 3) 同書pp. 160, 182.
- 4) 野島秀勝『近代文学の虚実』(南雲堂1971), pp. 349—53 et passim.
- 5) 同書pp. 262—2.
- 6) 中橋前掲書 p. 168.
- 7) 野島前掲書 p. 261.
- 8) cf. L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson*, pp. 267—74.
- 9) *The Malcontent* (ed. M. L. Wine), Ind. 52—7.
- 10) O. J. Campbell, *Shakespeare's Satire*, p. 142.

- 11) *Ibid.*, p. 147.
- 12) Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, pp. 10—11.
- 13) チンティオからの引用は, J. T. B. Spencer (ed.), *Elizabethan Love Stories* 所収の英訳による。
- 14) Campbell, *op. cit.*, p. 146.
- 15) Alfred Harbage, *Shakespeare and the Rival Traditions*, pp. 202—3 et passim.
- 16) 平井正穂『ルネサンスの人間像』(八潮出版, 1966) p. 106.